谢南星
逃逸的具象
绘画1994–2026
Clémentine Deliss

具象并非对真实的模仿，不是对既存之物的复制，
也非对可见之物的再现。
相反，它是对'应当存在之物'的唤起，
是一种让那些对我们而言重要的品质、
情境与存在，变得可被感知的方式。
—菲利普·德斯科拉（Philippe Descola）[1]

展览"逃逸的具象"回溯了谢南星20世纪90年代早期的标志性作品以及其最新画作。该展览不仅彰显了他在中国当代艺术乃至国际艺术界的卓越地位，也是一次对其创作的审视与评价。谢南星的绘画通常以两幅、三幅或更多幅作品为一个系列进行创作，这些作品源于共同的探索脉络，进而在彼此间形成碰撞与张力。在本次展览中，艺术家在1994年至2026年间创作的六个不同系列中的九幅画作被首次并置呈现。作品的并置对话，凸显了过去三十年来其作品中所涌现的多重具象形态（morphologies of figuration）。他的画作植根于严酷的全球现实，也源于他作为一名在北京工作与生活的艺术家所做出的抉择。然而，每一幅作品都弥漫着一种永恒而神秘的气息，引诱观者陷入一场光影游戏中——描绘的对象既被显露，又被遮掩。色彩附着于画面表层，随后被涂抹、暗化并层层叠加，直至转瞬即逝的片刻，观者心中浮现出截然不同的图景。这些画作宛若充满视觉张力的思维图谱，激发着人们的想象，邀请观者步入一个充满欲念冲动、观念，且时而透着不祥气息的世界。

1970年，谢南星出生于重庆——中国南方一座极具未来感的工业重镇。在第48届威尼斯双年展上，他凭借一系列描绘隐秘暴力场景的作品首次赢得广泛的国际声誉。这些创作于1999年的作品至今备受争议，它们毫不妥协地诉说着人类境况中更为阴暗的一面。在《无题 No. 2》（1999）中，观者被引入一个未知的场景，那里显然刚刚发生过某种险恶的事件。画面中有一对夫妇——极可能是以艺术家的父母为原型——笔直地站立着；而第三个人物，也就是他们的儿子，赤身裸体地坐在马桶上，裤子褪到了脚踝处。血迹与瘀青清晰可见，年轻人以一种怪异的姿态歪着头，而他身后的这对夫妇，却带着一种扭曲的理直气壮直直地凝视画外。在笔触营造的幽暗微光中，星星点点的红色颜料在主角们的嘴角留下了痕迹。红色也作为施力点在受害者身上再次浮现，宛如暴行留下的印记。令人窒息的碎花壁纸加剧了对潜在家庭暴力的隐喻，而幽蓝的光线则放大了这一情境中充满创伤感的躯体性（corporeality）。正如莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）所写，我们之所以能看见光与色彩，是因为它们如同"在我们身体中产生的回声。"然而，那种恐惧感与令人毛骨悚然的堕落表演又是从何而来的呢？[2] 作为一位擅长驾驭暧昧性的画家，谢南星是如何释放我们想象的潜能，去建构出那些既令人不安又充满诱惑的心理与感官意象的？正如Peter Pakesch所言："正是绘画本身的风格，赋予了它们一种极具冲击力的烈度。"[3] 谢南星的具象就隐藏在众目睽睽之下，将观者卷入始料未及的情境——这些情境时而染上被压抑的残忍底色，却又交织着浪漫主义与幽默感。

1994年，也就是在备受关注的威尼斯系列问世五年前，谢南星创作了名为《老龄族》的系列作品。在作品《老龄族 No. 3》中，一群半裸的男人坐在冰箱里，双膝蜷曲，宛如等待被拖出去吞食的成熟胚胎。在白色线条勾勒以及铬黄、亮蓝与深红的色彩交织中，可以辨认出肉块、装有器官的罐子以及一个可乐罐的轮廓。冰箱外部的冷冻室门上，男性生殖器的白色轮廓构成了一个十字形徽记。与此同时，冰箱侧面的储物格里还塞进了一个微型沙发，它与那三个蜷缩的人影一样，仿佛是从别处剪下再拼贴到画面上的。这幅画作创作于谢南星24岁时，人们或许可以将画中老去的男人们解读为艺术家对低温停滞状态的恐惧，抑或是对未年轻便已老去的艺术实践之陷阱的担忧。如果说谢南星20世纪90年代的画作成功传达了一种末日感、屈辱感与冷漠感；那么今天，他以一种重新唤起的警觉，剖析着艺术家身上所体现的矛盾角色。

在《等号的肖像 No. 4》（2026）中，一个血红色的感叹号点缀其间，似乎在暗示：自我审视如今已成为一项刻不容缓的行动号召。在感叹号旁，那些最初见于90年代、带有不祥之兆的骨骼般的人物轮廓再度回归。他们栖息在玫瑰花蕾上，似乎正飞越一条城市干道——道路的弯道边缘排列着房屋。他们赤身裸体、百无禁忌，蹲在半空中朝着下方的街道排泄。这些象征不确定性的幽灵嘲弄着

[1] 菲利普·德斯科拉（Philippe Descola），《可见之形式：一种关于"具象"的人类学》，2021，法国门槛出版社，第15页，作者译

[2] 莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty），《眼与心》（*Eye and Mind*），1961

[3] Peter Pakesch，《对谢南星作品的注释》，2008，麦勒画廊

现状，隐喻着艺术家必然会认同米歇尔·福柯（Michel Foucault）所描述的“反引导”（counter-conduct）模式，即“一种尽量不被统治的艺术”。[4] 姿态、风格、举止和沉着冷静，皆是伪装起来的规训属性，随时准备将官僚体制与法律的限制强加于他人。这些充满威胁意味的人影以黑色图表般的线条画成，与三十年前冰箱门上粉笔画般的阳具图案遥相呼应。在这两幅画作中，谢南星描绘了人类能动性的原型——它们带着预兆感，漂浮在画布的最表层。将1994年与2026年的画作并置，不仅在视觉细节上相互交汇，更是一直在围绕一个贯穿昔与今的核心问题展开探讨：“作为一名艺术家，一名画家——我该如何从我的内心视点出发？又该如何发掘描绘对象？”[5]

这个观念性问题在他新系列的另一件作品《等号的肖像 No. 3》（2026）中被优雅地拆解。这件作品悬挂在20世纪60年代建筑风格的麦勒画廊的橱窗里，画面仿佛弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut）那部新浪潮经典影片《朱尔与吉姆》（*Jules et Jim*，1962）中的一幕：一个半褪衣衫的身影——正是艺术家本人——盲目地与他没有头部的另一个自我对话；附近站着一个身着定制套装、同样缺失头部、一动不动的女性人体模型。谢南星将环境与人物融为一体。角色们置身于一座由19世纪古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）式的法国绘画、日本虎纹图、维多利亚时代的床柱、丝滑裙装与装饰物搭建而成的舞台之上。这是对市场机制及那些不断涌入艺术家世界的艺术史陈词滥调的一场狡黠戏仿。在短暂的瞬间，画廊展厅化身为一家专为艺术界花花公子们服务的古着与古董商店。谢南星以一种都市变装的姿态，优雅地转换场景，从而在观者心中撩拨起欲望的悸动。如果说他笔下的人物有时遭受羞辱与贬抑，那么他们也同样可以显得浮夸而性感、羞怯而粗粝。他的表现力植根于对某种狭隘的本体论视角的拒绝。风格的变迁与观念的嬗变并行，后者悄然改变着感知，进而也重塑着艺术。当他援引欧洲绘画大师时——比如在《香料》（2016）系列中援引鲁本斯（Rubens）和乔尔乔内（Giorgione）——他所凭借的是一种形而上的技艺，而非外科手术般的技巧。他对这些伟大历史画作的处理，并非艺术史意义上的嫁接，而是一种对绘画精神的质变式转译，由此让原作获得全新的、异样的气息。

谢南星对经典（无论中国的还是西方的）所抱持的怀疑态度，在其2010年的系列作品中以一种分析性的才华得到了化解——在该系列中，他解构了委拉斯盖兹的《教皇英诺森十世像》（*Pope Innocent X*，1650）。通过将人的在场还原为其转喻式的部件，他悬置了欧洲肖像画中自然主义与真实性视觉体制。他布下线索，随后又涂抹、模糊并扼杀其踪迹，使它们至多残留为碎片。在《丑人的肖像——关于委拉斯盖兹的教皇英诺森十世的肖像研究 No. 1》（2010）中，17世纪原作的红与黑被拆解成一整套纹章式的符号，如同扑克牌上的图案。15世纪，法国扑克牌以红心、方块、梅花、黑桃四种花色遍布欧洲。人们相信每种花色都代表社会中的某一类人，比如商人、贵族、农民或神职人员。在这幅充满符号学意味的画作中央，黑桃与红心这一对立符号的置换之舞突然崩塌。一朵涂抹过的黑色梅花覆盖了红心，生成一种身心层面的、充满欲望的似曾相识之感，扰乱了既定的规范。如同18世纪的浪荡子文学，这幅画凭借其多重姿态的构图，依照某种情欲宪章展开表演，将那些原本可被解读为政治意涵的谋略伪装起来。这正是创造的表演性施行。

谢南星曾学习过版画，这一技法体现在他处理颜料的多种方式中。有时，他让颜料渗透画布，在颜料与织物之间产生近乎分子层面的交融，如同丝网印刷。在其2011年的系列作品（包括《杯垫》）中，他先在画布上铺上一层稀疏的布料，在上面绘制人物或场景，随后将其剥离，宛若一块织物质感的漏版。残留的颜料留下具有纹理的痕迹与色彩层，赋予画布以质感，同时模糊了原始图像的来源。人们或许能认出基于他父亲画作所描绘的七个小矮人的轮廓，但这些内容已被洗去了视觉上的怀旧感。这幅画呈现出近乎法医鉴定般的质感。

在2024至2025年的一个后期系列中，谢南星采用了另一种方法。他首先将一幅油画草图附着在画布背面，并让强光穿过草图投射到画布上。借助这种强烈的背光，源图像的图示性印记便出现在画布正面。谢南星拍下这一效果，进行数字化转译，再使用这张新草图进行绘画创作。这一过程使他的作品令人费解，却又引人入胜。德国哲学家克里斯托弗·孟柯（Christoph Menke）指出，艺术在理论知识中实现了跃迁。“它是对某物的展开，因此与哲学极为接近。冲动、欲望、悲怆、情感——这些都被带入了一个寻找形式的中介维度。”[6] 在2019年的绘画《N的肖像》中，谢南星进行了一次盲画。他将一组照片举到眼前，眼睛注视照片，同时并不低头看纸面，画下一幅素描，再将成果转移到画布上。画作背景中，一个雕塑般的体量暗示出罗丹的巴尔扎克纪念碑，而前景中灵动的轮廓则近乎书法。雕塑与绘画共同塑造出一个女性形象。谢南星用N的一幅写实、迷你的肖像为作品收尾，而N——同义反复地——就站在她自己的肖像旁。玛丽亚·拉斯尼格（Maria Lassnig）2008年的一句话在此回响：“具象几乎是自动到来的，因为在我的艺术中，我首先且首要地是从自身出发。”[7]

谢南星的肖像画兼具感官性和全景式的视野。在2003年那组代表性的作品《无题 No. 1》至《无题 No. 6》中，他画下了父母和他自己趴在空房间的地板上的姿态。这些作品再次讲述着在陈腐家庭空气笼罩下，那些戏剧背后的故事。观者被置于与画面平视的环境之中，仿佛身临其境。与此同时，这六幅画中有三幅空无一人。这些大尺寸的横向画作在纯粹的阈限性中熠熠生辉，气势磅礴，呈现出人物的终极消解及其最终的逃离。无论发生过什么，所有线索都被凝缩于画布之中，无需任何放大，便足以唤起一种媒介性的接受。尽管谢南星并未使用任何基于时间的媒介，这些画作在本质上具有某种电影感。迅疾的构思与绘画的精确汇聚成一

[4] 米歇尔·福柯，《什么是批判？》，1978

[5] 作者与谢南星在北京的对谈，2026年4月

[6] 克里斯托弗·孟柯，《Die Kraft der Kunst》，Suhrkamp出版社，2013

[7] 致谢维也纳Maria Lassnig基金会

种具有显著景深的命题式蒙太奇。层层叠叠的多焦点将观者拉入图像深处，直至在认知转译的边缘微微眩晕。谢南星的目标在于动摇具象，打破现有的美学回溯系统，并探索幻象式描绘的边界。他暗示：为什么不把几幅肖像叠加在一起，让它们在画布上彼此争夺、搏斗，最终成为那个决定性的主角？

在论及具象的著作中，菲利普·德斯科拉探讨了运用并置方法的价值——这种方法在谢南星的绘画中得到了体现。德斯科拉指出："将图像按某种本体论类型（即无论其年代或出处）编排成系列，并通过考察使某些系列变得同质化的视觉选择，便可以识别出具象中反复出现的机制，这些机制揭示了每种认同模式所特有的'隐形支撑'。"[8] 谢南星的隐形支撑，在于他赋予绘画行为的那种微光闪烁的"后世生命"之中（阿比·瓦尔堡，Aby Warburg）。他富有学识却不羁，倚仗着视觉图像的累积及其时间错位所生成的失序的"阅读障碍"。在切分的节奏中，我们停下脚步，被绊住，又回头重新凝视画作，近乎上瘾地准备投入其神秘的细节中。由此，我们可以认识到系列性在谢南星创作实践中的重要性，它已成为一种构成性特征。不仅单幅画作之间产生了意想不到的对话，而且它们能够超越最初的分组，轻松对话。这一点在其2025年的画作《无题 No. 5》（描绘斯诺克台球赛）中显而易见。在这里，谢南星的形式干预令人费解之处，在于其笔触的轻盈——正是这种轻盈，强化了从红色台面、顶灯的白色弧线，到坐观比赛者的倒影等种种细节。目睹这幅画在眼前展开，便是在见证谢南星笔触的流动性，以及他从短暂愉悦的瞬间中提炼出复杂图像的能力。

从这个意义上说，他的画作正是通过刻意的"不服从"将我们困住[9] ——就像马塞尔·布罗德泰尔斯（Marcel Broodthaers）曾戏言的那样，不真诚或双关修辞被他视为成功艺术生涯的要素。从这个反讽且自嘲的视角来看，这些画作同时孕育着虚假与真实，既包含着自我审视，也包含着怯懦。它们可以被解读为与这样一位艺术家相关：他无法在生活的表面自如航行，便一头扎进了其神话般的地下世界。安托南·阿尔托（Antonin Artaud）在《50 Drawings to Murder Magic》中写道："身体是一群被逼疯的乌合之众，一个有着许多隔层的旅行箱，永远无法最终揭示它所隐藏的一切。"[10] 二战期间，阿尔托被拘禁于法国罗德兹精神病院时，曾以绘画的方式诱使医生相信他疯了——此事颇为著名。通过引入对布罗德泰尔斯和阿尔托的双重援引，人们得以识别出谢南星作品中残酷的戏剧性，更具体地说，是那种作为多层文学修辞的"场景性"——它超越了当下，并重构了当下。内容是一场矛盾动因的游戏，一种摇摆振荡；若从观念的视角观察，它回应了艺术家所面临的生存困境。"我审视表面，也审视那些接近精神的层面，"他解释道，"就好像我是一名医生。"[11]

在交谈中，谢南星曾谈到文学如同"一种穿透我们生活的精神"。[12] 有时，诗意的语句会先于绘画。在作画过程中，他不断回访这些文本草图，思考如何将文字转化为一场视觉猜谜的暧昧状态——没有结局，也无需结论。这是一个观念转译的过程，它从不重复同一条路径，而是在把玩一种可称为"视觉意合"的东西。意合是一种文学手法，倾向于以非层级的方式构建意义。通常由动词、名词、代词和形容词支撑的结构被拆解为更小的单元，既不遵循从句从属关系，也不使用连词。如同文本上的口吃，它们各自独立存在，无论彼此之间多么不同，也只是并列在一起。在谢南星这里，我们可以在他于画作之间以及画作内部所创造的那种动态的、片段式的关系中发现一种视觉意合。谢南星采用了一种与米洛拉德·帕维奇（Milorad Pavić）的后现代寓言《哈扎尔辞典》（*The Dictionary of the Khazars*）相似的结构——每一个视觉片段都能激发想象，却从不遵从线性的叙事逻辑。[13]

他的画作中也存在迅疾而粗粝的一面，比如那幅描绘摩托车骑手在北京郊外某处绿色灌木丛的迷彩中穿行的场景（《无题 No. 8》，2025）。然而，画面中一对男女紧紧相拥，抵抗着生命的速度，却不带丝毫攻击性。其能量源自题材中那份温柔的狡黠——既纯真，又充盈着丰沛的潜能。在这里，具象中的逃逸暗示了一种有意识的遮蔽与揭示，一种从当今的技术监视中逃亡的方式。凭借一种游刃有余的掌控力，谢南星覆盖了过往所勾勒的路径，训练自己的模仿能力去对抗这些能力本身——就像一位训练有素的运动员或柔道高手，必须发明新的战术，以超越那些已知的、具身的、被识别出来的东西。

关于谢南星非凡的艺术实践，我们可以从其2024–2025年的三幅尚未装框的小尺幅画作中获得更深的理解——这些作品如同草稿，产生于大尺幅作品之前。其中一幅尤其令人凝神瞩目：一位女子坐着，膝上摊开一本书，而她头顶的思绪云团中浮现出两个人的形象。他们正拿着手机，屏幕的光映照在脸上。这幅小而凝练的作品被重新绘制成一幅更大的画作，以淡紫、棕色、黄色和粉色等柔和的色调，营造出梦幻般的质感。2024年的《无题 No. 1》在视觉上被木质内框分割，仿佛画作被从背面翻转到了正面。眼球飞舞，在草图中原本是思绪云团的位置，取而代之的是一块蓝灰色和棕色交织、裹尸布般的织物，叠加在原始场景之上，仿佛预示着某个逝去的瞬间。谢南星再次邀请观者进入一种形而上的状态——无论这种状态如哀悼般多么微妙和个人化，它始终是敏感而包容的。

---

[8] 菲利普·德斯科拉，2021，作者译

[9] 鲁斯·诺克，《态度与自律——关于谢南星的绘画伦理》，2015，麦勒画廊

[10] 安托南·阿尔托，《Histoire vécu d'Artaud-Momo》，史蒂芬·巴伯译，Fata Morgana出版社，2009

[11] 摘自Peter Pakesch，《对谢南星作品的注释》，2008，麦勒画廊

[12] 作者与谢南星在北京的对谈，2025年12月

[13] 米洛拉德·帕维奇："这里不会遵循任何时间顺序，也没有这个必要。因此，每位读者都将为自己拼合这本书，如同玩多米诺骨牌或纸牌一般，也像面对一面镜子，他从这本辞典中得到的，将等同于他投入其中的东西——因为你（……）从真理中获得的，不可能超出你投入其中的部分。"——摘自《哈扎尔辞典》，纽约：克诺夫出版社，1988

在当今动荡的世界，谢南星的绘画引发了强烈的共鸣。他的视觉图像灵动而引人入胜，却从不流于表面。即便作品中可见精湛的技法或鲜明的时事指涉，他也从不以此封闭想象。恰恰相反，每一个系列都带领观者进入另一个电影般的世界——那里有视觉凝练的片段式叙事、富有说服力的结构，以及充满神秘感的角色。每一幅画都呈现出某个现象的内在与表象：这个现象或许充满争议，却从不缺乏共情，亦不拒绝对话的可能。这些源自潜意识的绘画令人着迷，它们为凝思而生，为长久驻足观看而作；同时也激发着梦境与理性分析。犹如流经血管的造影剂，谢南星画作中主体与空间的构型，照亮了日常生活及其原型的另一面，将我们浸没于一场关于当下至关重要之物的、崭新而令人眩晕的对话之中。

Clémentine Deliss博士的工作涵盖当代艺术、策展实践和出版。她曾于维也纳学习艺术，随后在英国和巴黎攻读语义人类学，博士论文研究的是出版物《Documents》中的概念情色主义，以及包括米歇尔·莱里斯（Michel Leiris）在内的法国人类学家的田野实践。她目前担任比利时布鲁塞尔KANAL蓬皮杜中心特邀策展人，正在筹备KANAL于2026年11月开幕的展览“Département des Pièges”。此外，她还兼任布鲁塞尔皇家美术学院的KANAL客座教授，并在剑桥大学担任艺术史系荣誉全球人文学教授。2020至2023年，曾任柏林KW当代艺术中心副策展人。她策划的展览“Skin in the Game”（2023）展示了多位艺术家的重要原作，包括鲁斯·布坎南（Ruth Buchanan）、奥托邦·恩坎加（Otobong Nkanga）、科利尔·肖尔（Collier Schorr）、罗斯玛丽·特罗克尔（Rosemarie Trockel）、乔艾尔·图尔林克斯（Joëlle Tuerlinckx）和安德烈亚·齐特尔（Andrea Zittel）。2010至2015年，担任法兰克福世界文化博物馆馆长，期间开创了跨学科实验室，采用后民族志范式重新审视馆藏，并与奥托邦·恩坎加、卢克·威利斯·汤普森（Luke Willis Thompson）、艾尔·哈吉·西赛（El Hadji Sy）等众多艺术家、作家和律师合作。她的著作《The Metabolic Museum》于2020由Hatje Cantz出版社出版，并于2021年由莫斯科车库当代艺术博物馆翻译成俄文，2023年3月由马德里Caniche Editorial翻译成西班牙文。作为展览配套出版物，她的著作《Skin in the Game. Conversations on Risk and Contention》于2023年由Hatje Cantz出版社和KW当代艺术中心联合出版。自1996年以来，她创办了独立艺术家与作家刊物《Metronome》，该刊物下一期将由KANAL蓬皮杜中心和卡塞尔文献展档案部联合制作。